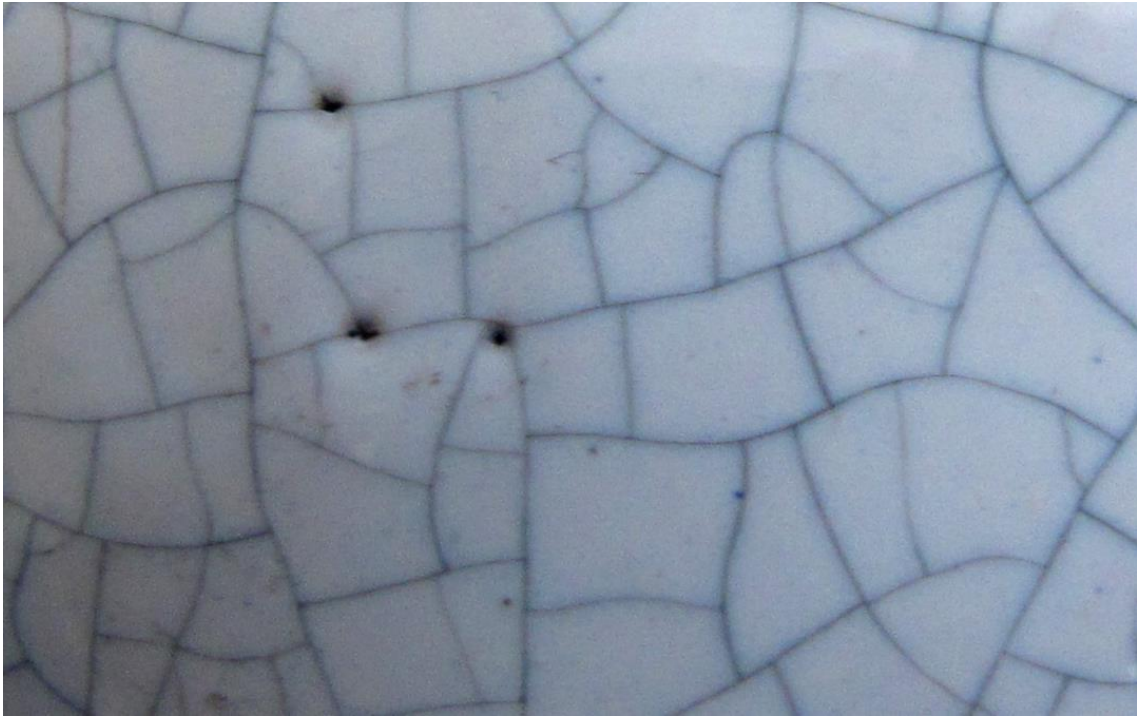


70 veces 7



M^a Dolores Delgado Corredera /Trabajo Fin de Grado/

Tutora/Rocío Sacristán Cuadrón/ Curso académico 20014/2015

*El arte vive en la misma calle que la vida, aunque en un sitio diferente,
el arte que alivia de la vida, sin aliviar de vivir...*

Fernando Pessoa
Libro del desasosiego

Índice

1	Resumen.....	3
2	Idea.....	4
3	Desarrollo del proceso.....	8
4	Investigación teórico conceptual.....	30
5	Dossier.....	40
6	Cronograma.....	45
7	Bibliografía.....	46
8	Presupuesto.....	48

1 Resumen

Este proyecto lo planteo como una **instalación** con tres obras que se interrelacionan entre sí, *La dualidad del dolor*, *Exvotos* y *Nada*, en las que intervienen distintos elementos, diferenciados por la utilización de tres lenguajes diferentes, para un mismo tema: el **dolor crónico**, expresado a través de la **metáfora** y la **alegoría** como recursos estilísticos. El discurso en esta obra se establece a través de un mismo hilo conductor, el cromatismo **blanco** como predominante en todos los elementos que la componen.

70 veces 7 son las veces que dice la tradición católica que hay que **perdonar**. Si la enfermedad tiene una connotación culpable, aquí en *70 veces 7*, se redime a través de 70 **exvotos** a modo de corazones fragmentados, desvencijados, y 7 dibujos rasgados con bisturí, ante el altar que suponen dos lienzos que aluden al infinito dolor que ha soportado un material que yo llamo “**sensible**”: agujas de acupuntura usadas. El hecho de estar usadas, es fundamental en esta obra, pues le aporta una carga emocional y psicológica, o una nueva cualidad intrínseca a lo que no la tiene.

En la obra *La dualidad del dolor* hago un símil entre la aguja y la persona **doliente** sobre la que ha estado situada y realizo un gesto artístico sobre el anterior del acupuntor. Coloco un **círculo** imperfecto sobre unas cinco mil agujas y las instalo sobre dos lienzos que evidencian la tradición del dolor en la pintura y la **dualidad** física y psíquica del dolor.

Para la obra titulada *Exvotos*, tengo en cuenta otro aspecto del dolor: la esperanza. Elaboro 70 corazones de cerámica y cera, todos iguales y todos diferentes.

En *Nada* elaboro una serie que aborda la incertidumbre del dolor y la enfermedad con un dibujo que desaparece a través de su **huella/gesto** en el papel.

2 Idea

A principios de diciembre me encontraba en una sesión de acupuntura, mirando una aguja clavada en mi mano, me di cuenta de que era justo lo que andaba buscando. El resto de los elementos que componen el conjunto del proyecto fue un devenir continuo a partir de esa aguja.

La enfermedad tiene un punto de culpabilidad y de silencio, es un espacio heterotrópico o no-lugar, que también podría sumarse a los que describen Foucault¹ y Augé.², porque el dolor crónico es un estado constante en el tiempo que crea su propio espacio.

El dolor lleva implícito sufrimiento porque va más allá de la enfermedad que te desmoraliza, así te persigue un sentimiento que como el dolor, es silente. El dolor crónico desestructura al ser y a su vez esto produce dolor psíquico, que también se transfiere al cuerpo y se convierte en un círculo sin fin. Esta sociedad condena al enfermo, al doliente, al anciano, al extraño, o al loco... como si fuese un criminal. Como expone Susan Sontag (2003)³ “La concepción punitiva de la enfermedad tiene una larga historia. Es una concepción particularmente activa en lo que atañe al cáncer... Ostensiblemente es el culpable es la enfermedad. Pero también el paciente resulta serlo” (p. 83).

Para no entrar en detalles irrelevantes, diré que tengo un amplio conocimiento del dolor crónico y que, salvando las distancias, como Maillard, Kafka y tantos otros, uso el arte como estrategia contra el dolor, una estrategia doble en mi caso: física y psíquica. Pero no me interesa en este proyecto hablar de la enfermedad o del dolor de forma autobiográfica, sino profundizar en el concepto reflexivo del dolor, para encontrar conexiones entre mi yo doliente y el dolor del exterior, el del otro, el del sujeto que pueda contemplar mi obra. Me interesa abordar el dolor como experiencia que va de lo particular de mi persona a lo universal del concepto, pues la experiencia corporal del hombre está ligada al dolor desde que nacemos hasta que morimos, y percibimos el dolor exactamente igual que el hombre de las cavernas.

La única forma de acceder al dolor del otro (a lo que el otro siente en su experiencia privada), nos recuerda Wittgenstein⁴, se nos ofrece a través de las posibilidades expresivas del lenguaje y el gesto. Del dolor del otro no podemos percibir sino lo que su expresión físico-lingüística

¹ Michel Foucault, « *Des espaces autres* » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967).

² Marc Augé, *Los "no lugares": espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. (Barcelona : Gedisa, D.L., 2008), 9-28.

³ Susan Sontag, *La enfermedad y sus metáforas*. España: Santillana Ediciones, 2003), 83.

⁴ Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas* (Oxford: Basil Blackwell, 1963), 92 - 95

nos permite constatar por el acto de la queja, esa queja por más que sea entendida como tal, nos remite forzosamente a nuestra propia experiencia para interpretar ese dolor.

He tenido la experiencia de trabajar en un hospital durante veinticinco años, no trataba con enfermos, pero los veía todos los días. Había cosas terribles por los pasillos o en las Urgencias. Al entrar en las antiguas salas del Hospital Civil, cosa que hacía todas las mañanas antes de las ocho, notaba una atmósfera tremendamente pesada que mezclaba en el aire el olor del sueño de los enfermos, junto con la lejía y el café del desayuno. Allí lo privado se expone a lo público y el gesto de dolor no se enmascara, está en su punto más álgido. Lo peor no era advertir el dolor sino percibir el sufrimiento.

Cuando se instaure una enfermedad y te conviertes en improductivo, dejas de pertenecer a un mundo sano y corriente y comienzas a pertenecer a un mundo silente. El sufrimiento propio no se debe expresar y el sufrimiento ajeno no se debe comentar, es algo morboso. La enfermedad es negada por mí y por los que me rodean en una primera fase de adaptación a una dolencia crónica. Mirar a la enfermedad a la cara es como mirar a la Medusa, una imagen apotropaica y también como ella, grotesca.

Yo diría que un rasgo fundamental y terrible del dolor es su carácter silente. Sólo puedes percibir el dolor de otra persona a través de tu propia experiencia, como dije antes, y esto es tan subjetivo como pensar en el color que te describe otra persona. Para profundizar en la experiencia del dolor me entrevisté con una enfermera de la sala de neurología, allí algunos enfermos están en coma y me contaba, cómo a veces las enfermeras se giran hacia la cama como si el paciente se estuviese quejando a voz en grito, y pensé que debía ser un grito tan silencioso como la pintura de *El grito* de Munch⁵. Sin embargo lo normal, es que el que puede hablar quede tan callado como el propio dolor. Quejarse es un gesto que denota fragilidad y debilidad. La sociedad usa tabúes para la muerte y para el dolor y sin embargo, a pesar de sus eufemismos o metáforas como diría Sontag⁶, son lugares comunes, espacios universales en los que todos estamos más o menos inmersos.

Kafka, que padeció una dolorosa tuberculosis de laringe y fuertes dolores de cabeza, pronunció en su desesperación, cómo el arte, era la única forma de alejarse de todo esto. “¡El mundo terrible que tengo en la cabeza! Y ¿cómo liberarme o liberarlo sin desgarrarlo? Prefiero mil

⁵ Edvard Munch, *El grito*, 1893. Óleo, temple y pastel sobre cartón. Expresionismo. 91 cm × 74 cm. Galería Nacional de Oslo, Oslo, Noruega.

⁶ Sontag, *La enfermedad y sus metáforas*, 1-8

veces romperlo a retenerlo en mí. Para esto estoy aquí, lo tengo muy claro”. (Sanfranski, 2000, p.334)⁷

Ante el dolor no se tiene consuelo, sin embargo como dice Chantal Maillard (2005)⁸ “el gesto del que escribe o artista es el gesto de desdoblarse y de dar un salto para evitar el dolor...el arte es un camino hacia el adentro”.

Maillard (2009) también expone que trabajar arte es una forma de no añadir sufrimiento al dolor, que es en realidad solo una estrategia que usa y que es un camino que se recorre campo a través. Para ella:

Expresar una experiencia, lograr que el lector oyente llegue a experimentar algo similar a lo que vivenció quien la describe: ése es el arte de la poesía. (...) El lector recibirá el impacto por resonancia. A ese impacto es a lo que se hace referencia cuando se habla de “verdad” de la poesía. Tal “verdad” es más directa que aquella que pasa por el puente de las abstracciones. La abstracción es, en realidad un rodeo innecesario mediante el que se pretende verificar el ser de las cosas. (p. 138)⁹

Para terminar, diré que ante el dolor no cabe teoría, no hay una explicación reconfortante que lo dote de sentido, que lo defina o ubique conceptualmente. Definir o describir lo que se experimenta es imposible dentro de los límites del lenguaje, pero pienso que es posible mediante la creación de metáforas, alegorías, etc., es decir, a través del lenguaje artístico que empleo en la obra *70 veces 7*.

El arte es un vehículo para conocerse a uno mismo. En el límite extremo del poder transformador del arte, se puede decir que ese dolor se convierte, por más siniestra que nos parezca esa idea, no solo en motivo para hacer arte, sino en una fuente posible de belleza.

⁷ Rüdiger Safranski, *El mal o el drama de la libertad* (Barcelona: Tusquets editores, 2000), 334.

⁸ Entrevista realizada por Susana Guzner a Chantal Maillard y recogida en <http://www.literaturas.com/v010/sec0505/entrevistas/entrevistas-04.htm> (Consultada el día 2 de febrero de 2015).

⁹ Chantal Maillard, *Contra el arte* (Valencia: Editorial Pre-textos, 2009), 138

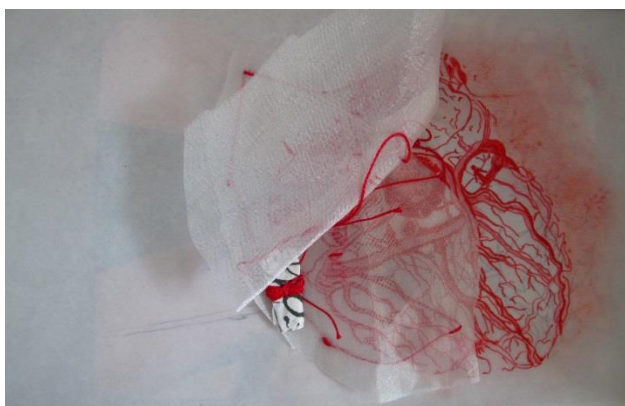
3 Desarrollo del proceso

En este apartado abordaré el desarrollo procesual del proyecto. Me he remontado al punto inicial tanto a nivel formal como conceptual por lo que mostraré como antecedentes los trabajos realizados anteriormente en distintas asignaturas:

- 1 *Autorretrato* Fundamentos del Dibujo I. 2010/2011
- 2 *¿Cómo hay que pintar?* Procesos de la Pintura I. 2011/12
- 3 *Pájaros y nubes.* Estrategias en torno al Espacio I. 2013/2014
- 4 *El espacio raptado I.* Estrategias Artísticas en Torno al Espacio II. 2013/2014
- 5 *Volverán las oscuras golondrinas.* Grabado y Nuevas Tecnologías. 2013/2014
- 6 *Prometeo encadenado.* Tecnología electrónica para aplicaciones artísticas. 2014/2015
- 7 *Prometeo encadenado.* Producción y Difusión de Proyectos Artísticos. 2014/2015
- 8 70 veces 7 Trabajo Fin de Grado. 2014/2015

1 *Autorretrato*

Fundamentos del Dibujo I. 2010/2011



1. *Autoretrato*, 2010.

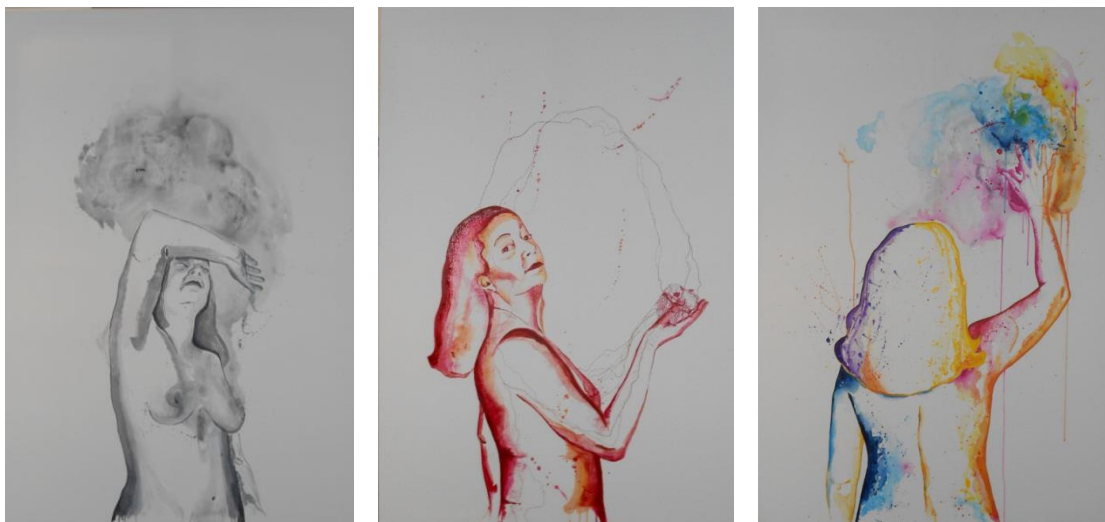
Aquí en este primer cuatrimestre de la Facultad, utilizo un símbolo que será uno de las constantes en mi paso por distintas asignaturas. Se trata en esta ocasión de un dibujo autobiográfico: el corazón por el que pasean mis seres queridos.

El representar icónicamente un objeto es iniciar un proceso de manipulación de factores de orden óptico, perceptivo y

ontológico es decir, de cualidades atribuidas en aspectos materiales y afectivos a los objetos y de orden convencional, o sea, los sistemas habituales de representar un objeto en contextos socioculturales concretos, mediante recursos formales de diversa naturaleza articulados con una sintaxis propia.

2 ¿Cómo hay que pintar?

Procesos de la Pintura I. 2010/2011



2 a 4. Serie *¿Cómo hay que pintar?*, 2010.



5. Detalle.

En esta pintura tomo el símbolo del corazón como algo externo, pues como indicaba mi profesora de esta asignatura D^a Rocío Sacristán “se pinta con la mano, pero también con el corazón y con la mente”.

Una imagen icónica o una sucesión de imágenes en su sentido más general, adquiere un valor narrativo cuando se refiere a un acontecimiento sucedido a alguien en un momento y lugar dado. Así en esta serie *¿Cómo hay que pintar?*, el corazón se convertía en una imagen narrativa, esto es, sucede cuando un acontecimiento es contado por alguien de forma implícita o explícita, y desde un determinado punto de vista. Si es así,

reconocemos, por un lado, que estamos ante una narración, en este caso icónica, y por otro, que la imagen narrativa posee la capacidad de contar historias.¹⁰

¹⁰ <http://bellasartes.cv.uma.es/course/view.php?id=194> (Consultada el 20 de abril de 2015)

3 *Pájaros y nubes.*

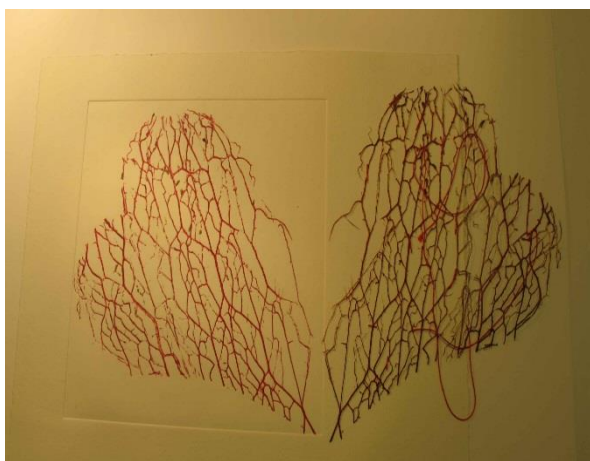
Estrategias en torno al Espacio I. 2013/2014



6-7. Detalle *Pájaros y nubes*, 2013.



8. Detalle.



9. Detalle.

En el trabajo para esta asignatura tomo también mi símbolo del corazón y lo realizo por primera vez en grabado en el I Curso de Especialización en Grabado Sostenible Contemporáneo sobre cobre y zinc y lo incluyo como parte de la obra.

Por otro lado uso una pasta que he creado y optimizado durante veinte años y con la que puedo trabajar láminas finísimas con las que elaboro rosas, que no son copia de ninguna especie de rosa, son copias identificables con la rosa. El vacío, se potencia con la ausencia de color por lo que comienzo ya aquí a trabajar con el color blanco como elemento que forma parte del discurso de la obra.

Comienzo también la experimentación con el bisturí y el papel y elaboro unos relieves mínimos que desecho en la obra.

A nivel personal, en esta obra, la más íntima hasta ese momento, es donde he comenzado a bucear entre los sentimientos y los recuerdos pasados y presentes. A nivel conceptual



10. Detalle.

encuentro una forma de trabajar ahondando en mi yo y buscando ir de lo particular a lo universal.

4 *El espacio raptado I.*

Estrategias Artísticas en Torno al Espacio II. 2013/2014

11. Cortadores y moldes de escayola para *Pájaros y nubes*.12. Detalle *Pájaros y nubes*, 2013.

Al realizar esta obra, que es incluida en la exposición *Sobre los paisajes y la memoria. Intervenciones escultóricas de alumnos de la Facultad de Bellas Artes*,¹¹ es cuándo me planteo usar la técnica del vaciado de moldes a través del molde perdido en escayola y de cortadores de chapa que fabrico yo misma, de una forma distinta a la habitual y que utilizo en este Trabajo Fin de Grado. Imprimo a cada reproducción algo que la diferencia del resto, es decir, la seriación a partir del molde no impide que cada reproducción sea distinta a través de imprimir matices diferentes a cada positivo.

¹¹ *Sobre los paisajes y la memoria* (Jardines del Parque Cementerio de Málaga, organizada por la Facultad de Bellas Artes (Universidad de Málaga) y Parcemasa (Ayuntamiento de Málaga), 2014).

5 ¿Volverán las oscuras golondrinas?

Grabado y Nuevas Tecnologías. 2013/2014



13. *Tic, Tac, Toc*, 2014.

En este proyecto final para la asignatura realizo una serie de grabados que coloco en cinco cajas y vuelvo a usar el mismo corazón. En esta ocasión son dos corazones enfrentados que simbolizan la desigual relación entre el hombre y la naturaleza. El título *Tic-Tac-Tac* revela que el electrocardiograma del primer plano en la caja, tiene algo anómalo o enfermo.



14. *Silencios*, 2014.

En esta otra caja de la serie utilizo ya el dibujo con el bisturí para algo que desaparece: la golondrina azul. Su huella en el papel es casi imperceptible.

Es en esta asignatura donde me planteo aprovechar las cualidades formales y expresivas del grabado y llevarlas al campo del significado. Uso la relación entre la copia sin tinta del grabado llamada “fantasma” y la propia desaparición de las golondrinas. Uso el fantasma del fantasma hasta que quede sin tinta. Esta idea de la desaparición, es también la que uso en este TFG.



15. *Ausencia*, 2014.

La golondrina es otro elemento de mi imaginario particular, que al igual que el corazón, uso como nexo entre el exterior y el sentido más profundo de mi obra. Por otro lado también son elementos

potencialmente sugerentes y evocadores para el espectador, capaces de llegar directamente al universo de sus propias experiencias.



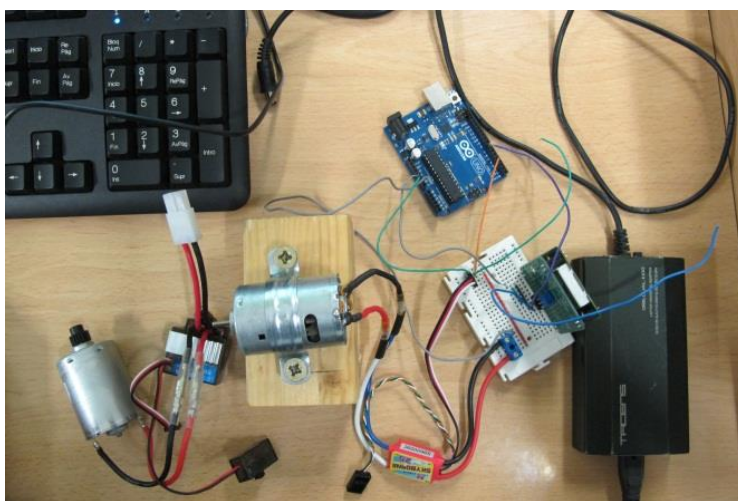
16. Detalle.

6 *Prometeo encadenado.*

Tecnología electrónica para aplicaciones artísticas. 2014/2015

Realmente según los profesores de la asignatura, fue un proyecto muy ambicioso que aunaba dos ramas profesionales distintas: la electrónica y la electricidad.

Preparando esta obra, el azar quiso que me diese cuenta, -a pesar de haber trabajado durante mucho tiempo con mi pasta-, que al chocar los círculos secos de las agujas de acupuntura emitían un sonido parecido a la lluvia. En esta asignatura trabajé junto con los profesores y compañeros, para conseguir un software para Arduino y como hardware, un circuito realizado por un lado con motores Brushless y variadores, y por otro con detectores de movimiento, que



17. Circuito completo conectado y motor y variador (izda.) para el segundo circuito.

conseguían que al acercarse el espectador se moviesen las agujas sobre los lienzos y se produjese el sonido.

Todo este planteamiento a nivel técnico y conceptual quedó registrado en un Wordpress que presenté en la asignatura:

<https://prometeoencadenadolua.wordpress.com/>

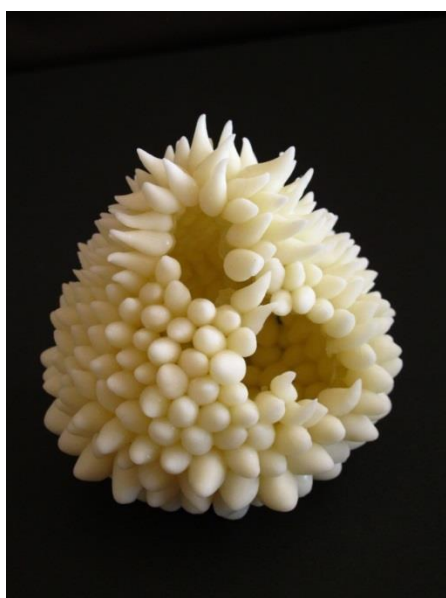
7 *Prometeo encadenado.*

Producción y Difusión de Proyectos Artísticos. 2014/2015

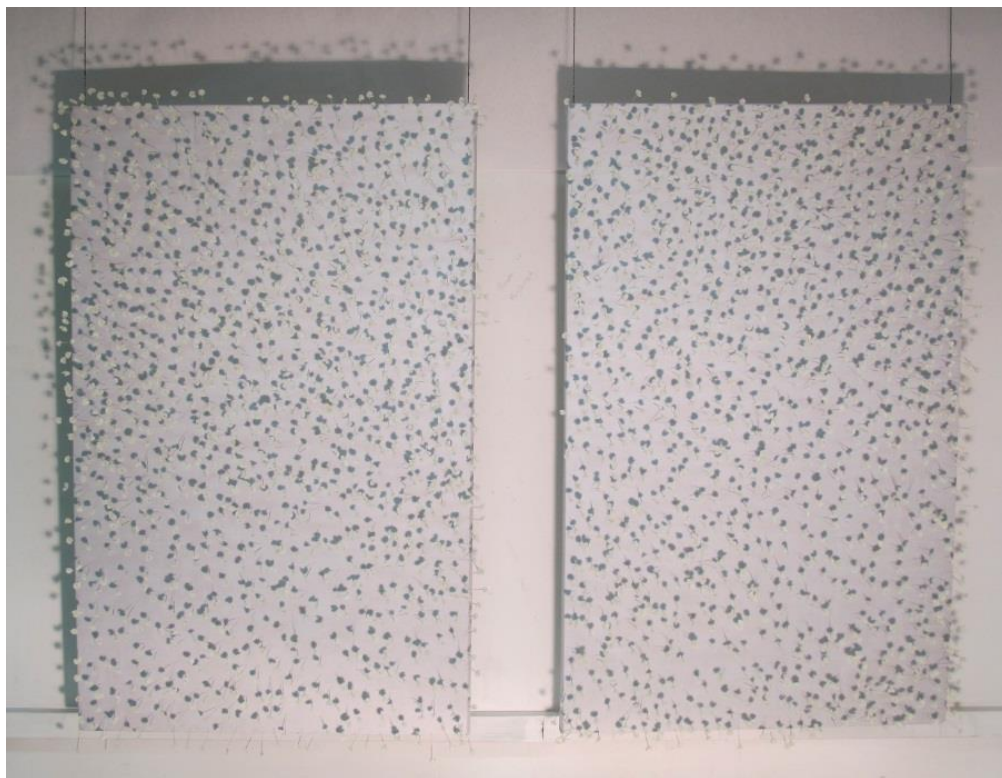
Para esta asignatura elaboro un total de 6 obras

- La dualidad del dolor. *Prometeo encadenado*
- Serie fotográfica: *Donde habita el dolor.*
- Imágenes apotropaicas. *Monstruos personales: Medusas vacías*
- Otra alegoría del dolor: *La sopa de Warhol*
- El bisturí. Horizontes descentrados: *Aparente quietud*
- La caja donde guardo los miedos: *El poder transformador del arte*

En esta asignatura experimento durante dos meses con la forma y con las propiedades físicas y químicas de mi pasta.



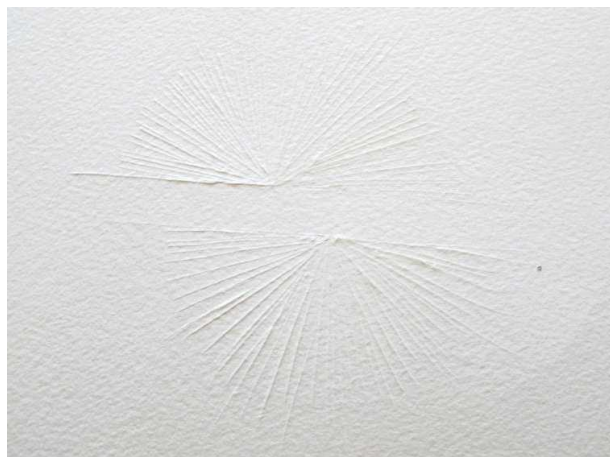
18-19. Bocetos desechados.



20. *La dualidad del dolor*. Elementos varios. 130x81x15 y 130x81x15cm/2015.



21. *Aparente quietud*. Incisiones con bisturí sobre papel, 2015.



22. Detalle.

Al terminar la obra *Prometeo encadenado* tengo claro que sólo trabajaré en estas dos piezas para seguir desarrollándolas en el TFG, para ello continúo investigando y reformulando la receta de la pasta en cuanto a uno de sus aspectos más importantes: los conservantes que mantienen estable su forma. Yo había usado durante mucho tiempo formol en la receta de la pasta, pero al ser un producto peligroso, me centré un tiempo en investigar y experimentar otro tipo de conservantes más naturales.

Sobre la receta de la pasta, tengo que decir que hay muchísimas versiones de esta pasta en internet y que incluso se comercializa, pero creo que con mi propia pasta consigo una finura extraordinaria que no consiguen las otras, así que después de que me la pidiesen los compañeros, decido compartirla e incluir el modo de fabricación en mi Wordpress.

Por otro lado continúo experimentando y aprendiendo con la forma, en relación a este material, que tiene la desventaja de comportarse bien sólo en elementos de tamaño pequeño.

8 70 veces 7

Trabajo Fin de Grado 2014/2015

El título 70 veces 7 es uno de los números conocidos como bíblicos y alude a un número que significa infinito. De todos ellos, el número 7 es el que tiene el simbolismo más conocido, representa la perfección y puede expresar también la perfección del mal, o incluso, el sumo mal.

El Apocalipsis es el que más lo emplea: 54 veces para describir simbólicamente las realidades divinas: las 7 Iglesia del Asia, los 7 espíritus del trono de Dios, las 7 trompetas, los 7 candeleros, los 7 cuernos, etc.¹²

70 veces 7 son las veces que se nos dice en la tradición católica que hay que perdonar. Si la enfermedad tiene una connotación culpable aquí en *70 veces 7*, se redime a través de 70 corazones fragmentados, desvencijados, y 7 dibujos rasgados ante el infinito dolor que han soportado las cinco mil agujas de acupuntura usadas.

El hecho de haber inducido el sonido a través del movimiento en la obra *La dualidad del dolor*, me hace plantearme ahora a nivel conceptual, que no era acertado hacer resonar el carácter silente del dolor, sino presentar este carácter de forma también silenciosa y con otras connotaciones que se plantean ahora por la interrelación con las otras piezas de la instalación.

Presento el símbolo del corazón como objeto fragmentado y roto por el dolor en el que anida la esperanza a través de su simbiosis con un elemento poco explorado en el arte: el exvoto.

Por último muestro una serie de dibujos o relieves mínimos realizados con el bisturí sobre papel y que expresan un futuro incierto a través de un círculo que desaparece.

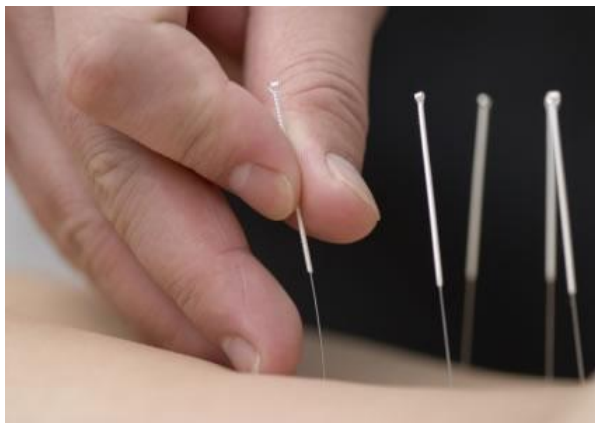
Tengo claro que la obra *La dualidad del dolor*, debe evolucionar por lo que incremento en unas dos mil agujas, las tres mil ya existentes. Ahora se trata de un paisaje más homogéneo, es un campo de dolor propio y ajeno. Un campo también de color blanco que alude a pureza y a luto. Mantiene la dualidad en cuanto a dolor físico y psíquico se refiere, pero me desvinculo a nivel conceptual del sonido del proyecto anterior.

Cómo he dicho anteriormente, este proyecto partió de la idea de usar las agujas de acupuntura usadas sobre mi propio cuerpo y sobre personas anónimas que buscan en esa alternativa a la medicina, lo que ésta no es capaz de solucionar. A pesar de la falta de pruebas científicas

¹² *El significado de los números en la Biblia.*

http://www.mercaba.org/FICHAS/BIBLIA/significado_numeros_biblia.htm (Consultada el día 2 de mayo 2015)

asentadas, el 16 de noviembre de 2010, la Unesco declaró la acupuntura china como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.¹³



23. Acupuntor insertando las agujas.

Investigando sobre la aguja de acupuntura encontré que en la actualidad se fabrican en acero inoxidable con baño de materiales como oro, plata y cobre. Para el proyecto sólo he usado las que no tienen baño y mantienen el color del acero y las bañadas en plata. En cuanto al tamaño he preferido que todas tengan la misma altura y grosor, por el efecto óptico que presenta su acumulación.

Según me explica mi acupuntor, en la tradición china la parte superior de la aguja se denomina cielo, le sigue un gusanillo que al parecer hace la función de solenoide y se corresponde con la tierra y una parte que se inserta en el cuerpo humano y que pertenece al espacio debajo de la tierra o submundo. Es entonces cuando decido colocar unos círculos imperfectos de mi pasta en el lugar llamado cielo porque según las creencias de nuestra cultura occidental y de otras muchas, en el cielo no hay dolor.

Si tuviera que asociar una forma al dolor, sería un círculo que se contrae y se expande, como un agujero también circular por el que la vida viene y se va. Coloco un círculo imperfecto, realizado totalmente con un gesto de mi mano, como alusión también a la imperfección que representa la enfermedad. He repetido este gesto innumerables veces, unas cinco mil, siendo consciente de que el gesto también tiene el significado de administrar y preguntándome alguna vez, sobre quién habría estado esa finísima aguja. En realidad estaba interviniendo con mi gesto sobre un gesto anterior, sobre un material usado que ya poseía unas connotaciones psicológicas relacionadas como material que ha estado en contacto con el dolor real.

Por otro lado mi pasta está formada por ingredientes como de harina de maíz con la que se puede elaborar pan y cola blanca con la que se puede “hacer” arte. Dos necesidades básicas

¹³ *La acupuntura y la moxibustión de la medicina tradicional china.*

<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011&RL=0042> (Consultado el 17 de noviembre de 2010).

para mí aunadas en esta materia. Elaborar estas masas, ha sido mi pan durante muchos años, en los que para mí era impensable asistir a la Facultad de Bellas Artes.

Entonces preparé dos lienzos (130 x 81 cm) con cinco capas, una primera de loneta, la segunda se trataba de una plancha de poliestireno expandido (busqué poliestireno extruido porque agarraba mejor las agujas, pero es demasiado grueso), la tercera capa era una de papel grueso que recubría las dos capas anteriores, la cuarta una tela blanca de algodón que tapaba el papel y que también necesitaba la quinta capa de organza de color blanco “roto”, pues el color blanco no quedaba bien con el color de la pasta.

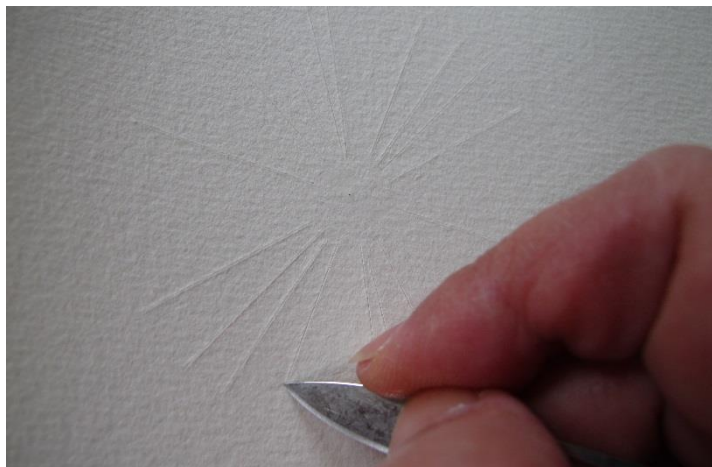
Todo lo que hay en una obra habla de ella, así que para entelar los lienzos elegí la organza porque es un tejido que se usa en liturgias religiosas, como por ejemplo en los paños con que se limpian las patenas en la misa y también es una tela propia para trajes de bautizo, bodas, etc. En mi obra esta tela última del lienzo es como la tela de nuestra ropa, el límite entre nuestro interior y el exterior pero por otro lado, al colocar delante de los dos lienzos los corazones exvotos, los convierto en un altar, así esta tela también añade un significado a la obra.



24. Cinco capas para preparar el lienzo.

Al situar las agujas sobre un lienzo, se me abrió otro campo de investigación por lo que busqué información sobre el dolor a través de la historia y del arte. La práctica de representar el dolor físico y psíquico a través la pintura ha tenido una amplia tradición y esto le añadía también un peso a mi obra.

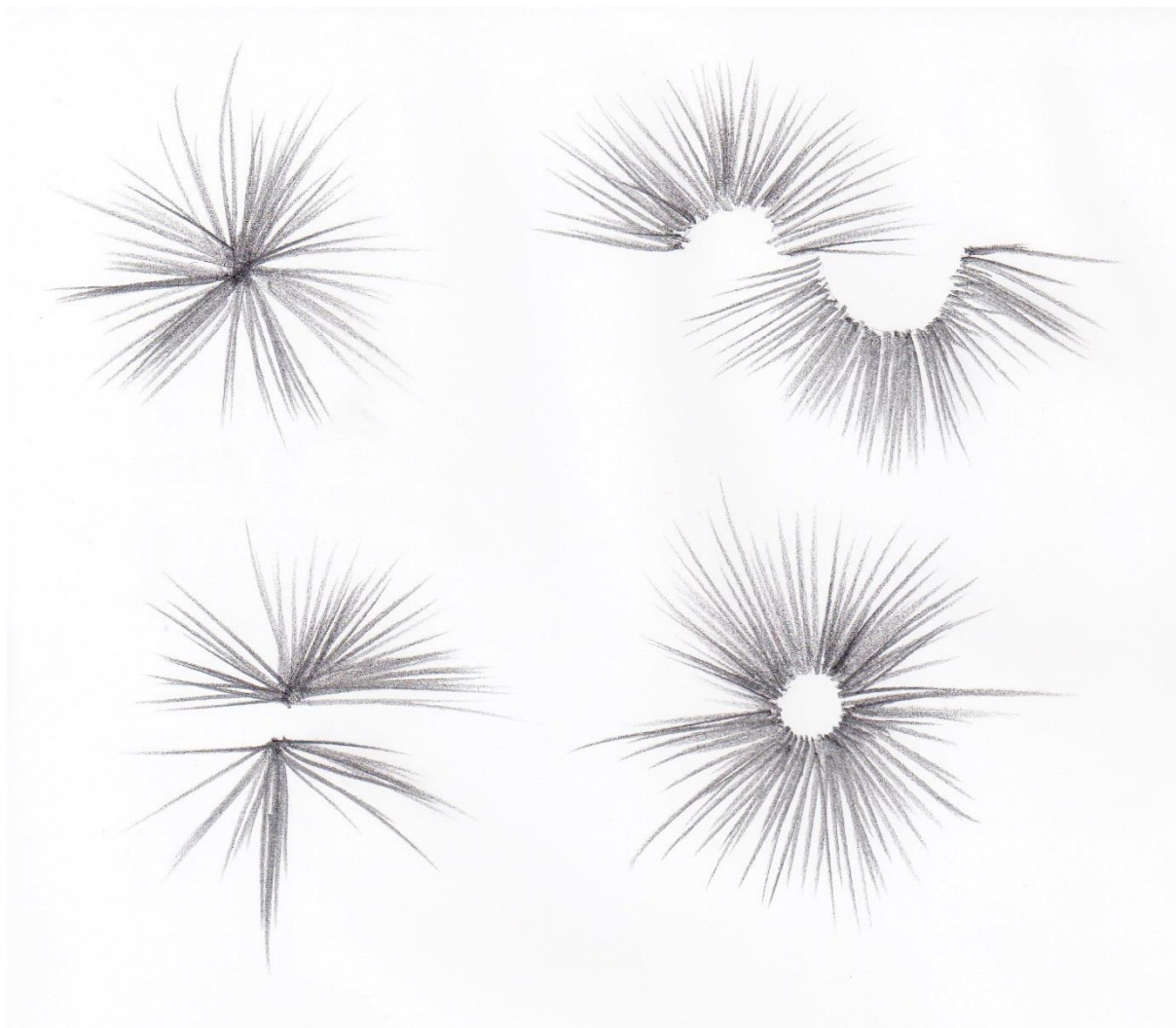
Siguiendo con la misma idea, pensé también en representar de otra forma el dolor a partir de la obra *Aparente quietud*. Como ya he dicho anteriormente la incisión que realizo con el bisturí sobre el papel, puede considerarse un relieve mínimo que pertenecería a la disciplina de la escultura, pero también un dibujo a lápiz visto al



25. Detalle incisiones sobre el papel.

microscopio es también un relieve por el grosor que ocupa el grafito. Esta indefinición

innecesaria es algo que me resulta sugerente además del resultado propio de los cortes en el papel.



26. Bocetos para la obra *Nada*.

En cuanto al avance en esta parte del proyecto decido retomar la idea que me llevó en la asignatura de grabado a hacer copia de la copia o fantasma del fantasma y llevarla al terreno del relieve. Elaboro una serie llamada *Nada* que consta de 7 dibujos, cuyo número se corresponde con el título del TFG y voy realizando el dibujo de un círculo que va desapareciendo progresivamente hasta que en la última ya no aparece nada, sólo el papel está en blanco. Este hecho, como he constatado al hacerlo en las series de grabado, queda a la interpretación del espectador, pues éste interpreta cosas distintas, tanto positivas como negativas en este progresivo desvanecimiento.

Los dibujos realizados con el bisturí son muy sutiles y levantan bastante menos de un milímetro el papel, así que para verlos es necesaria la luz, ya sea colocando un foco lateral o

incluyendo los dibujos en una caja de luz. He transformado unos portafotos de fabricación comercial en cajas de luz, en ellas introduzco y dejo anclada, una parte de una linterna circular de leds. Se accede al interruptor a través de un agujero que realizo en la parte de atrás del portafotos.

Estos leds van con baterías para un montaje sin cables, en un montaje definitivo deberían alimentarse a través de un transformador, con corriente altern a.



27 a 29. Proceso de fabricación de la caja de luz.

En cuanto al papel, he seguido haciendo pruebas sobre cada papel que he encontrado e incluso fabricado de forma artesanal, pero los resultados han sido nefastos por lo que decido trabajar con el papel hahnemühle de 300 gramos para grabado, pues soporta los cortes de forma limpia por estar muy compactado. También este papel tiene un color blanco roto que se relaciona con el color de mi pasta.

Continuando con el proyecto, otro de los pasos que he dado ha sido plantearme el incluir un elemento nuevo que lo dote a nivel conceptual de un sentido diferente a la obra anterior y más coherente con la obra que ahora pretendo.

El tema del dolor va también ligado al de la esperanza, por ello me apropio del elemento exvoto como algo transcultural,¹⁴ de sus connotaciones a través de la historia y de las distintas religiones. Es a mi modo de ver, un elemento que se muestra instalativo a pesar de no tener pretensiones artísticas.

Como exvoto utilizo el elemento que ha sido una constante en muchos de mis trabajos en las distintas asignaturas: el corazón. Objetualizo ese corazón de dibujo o grabado, desposeyéndolo del carácter efímero de su materia habitual: la cera, y lo fabrico en uno de los materiales más antiguo en la manufactura de objetos: la cerámica. Lo convierto en híbrido al

¹⁴ *El poder de las imágenes. Exvotos, ofrendas y otras prácticas votivas.* <http://revista-sanssoleil.com/wp-content/uploads/2012/07/Especial-exvotos-5-2.pdf> (Consultada el día 5 de mayo de 2015)

ocupar y cambiar parte de su interior con cera líquida, como algo que se amolda y toma la forma del recipiente que ocupa y que arderá con la pretensión de cambiar un futuro incierto.

En muchas ocasiones el exvoto o la imagen objetual establece con su presencia una relación más compleja que se prolonga en el tiempo. Cuando se agradece la intersección de una divinidad en un asunto particular, el exvoto (imagen objetual), se convierte en el perfecto soporte o medio transmisor del mensaje. Este objeto no tiene por qué responder a una tipología dada, aunque muchas veces sea así (véase los tradicionales exvotos pintados mexicanos), puede también ser una fotografía, una flor, una vela, un mechón o unas muletas. Éstas son imágenes poderosas que amalgaman toda una serie de virtuales otorgados por las prácticas ceremoniales que las acompañan.

Desacralizo el exvoto corazón al colocarlo delante de la obra *La dualidad del dolor* y al convertirlo en instalación, lo doto así de un contenido conceptual o de un valor absurdo, ante lo real del dolor.

La experiencia con el material cerámico durante de diez años y la formación de tres años en Vaciado de Moldes y posteriormente también en el Módulo de Cerámica Artística en la Escuela San Telmo, hacen que no necesite experimentar con este material, sino que pueda explotar las cualidades expresivas de la cerámica, así como poder formular y realizar un esmalte propio. La aplicación de ese esmalte sobre las piezas la realicé en mi propio taller así como las distintas cocciones en mi propio horno con las curvas de cocción adecuadas al material y a la fase en que se encontraba la pieza en cada momento.



30. Exvotos comerciales.

A la hora de plantearme cómo debería ser el elemento exvoto corazón, investigo sobre lo que se encuentra en el mercado con la idea de que mi exvoto tenga una relación formal que lo identifique como tal. Lo que encuentro es muy poco significativo y no me sirve como referente porque mi idea es que sea de cera y que se consuma en una acción dejando sólo el charco de

cera. Me pongo en contacto con empresas que fabrican todo tipo de velas y me doy cuenta

que lo que quiero construir no es viable ya que quiero un corazón del tamaño de un puño, es decir, el tamaño real de un corazón y que sea un fanal que tenga dentro la llama. Decido no hacer este trabajo porque con este tamaño, las paredes se fundirían y ahogarían la llama. Esto me lleva a pensar en un material que se mantenga estable y decido hacer un híbrido pues realmente hay exvotos de toda clase de materiales incluso realizados en joyería con materiales nobles.

Comienzo a realizar bocetos plásticos pues para mí es más operativo hacerlos en volumen y comenzar a verlos como funcionan en el espacio, pues mi intención es colocarlos en el suelo.

Realizo cinco corazones diferentes:



31 a 35. Bocetos plásticos.

Después de estudiarlos, me decidí por el que corresponde a la última imagen porque al ser un icono más habitual, resulta más fácil su identificación inmediata con el símbolo corazón, ya que las transformaciones que le iba a imprimir podrían dejarlo irreconocible, además había que tener en cuenta la distancia del ojo al suelo que es donde se iba a ubicar.

El paso siguiente fue usar la técnica escultórica del vaciado de moldes y realizar cinco moldes perdidos de apretón en escayola a partir de esta matriz. El realizar este número de moldes me permitía sacar cinco reproducciones al día sin que se humedeciese en exceso el molde.



36-37. Proceso de fabricación de moldes de escayola para el exvoto.

Decido realizar un molde de tres piezas en lugar de hacerlo de dos porque quiero que la parte de abajo sea una pieza que no retocaré apenas mientras que la de arriba que va en dos partes, va a ser la que voy a calar.



38 a 41. Proceso de fabricación de moldes de escayola y reproducción.



42. Positivo en el molde de apretón.

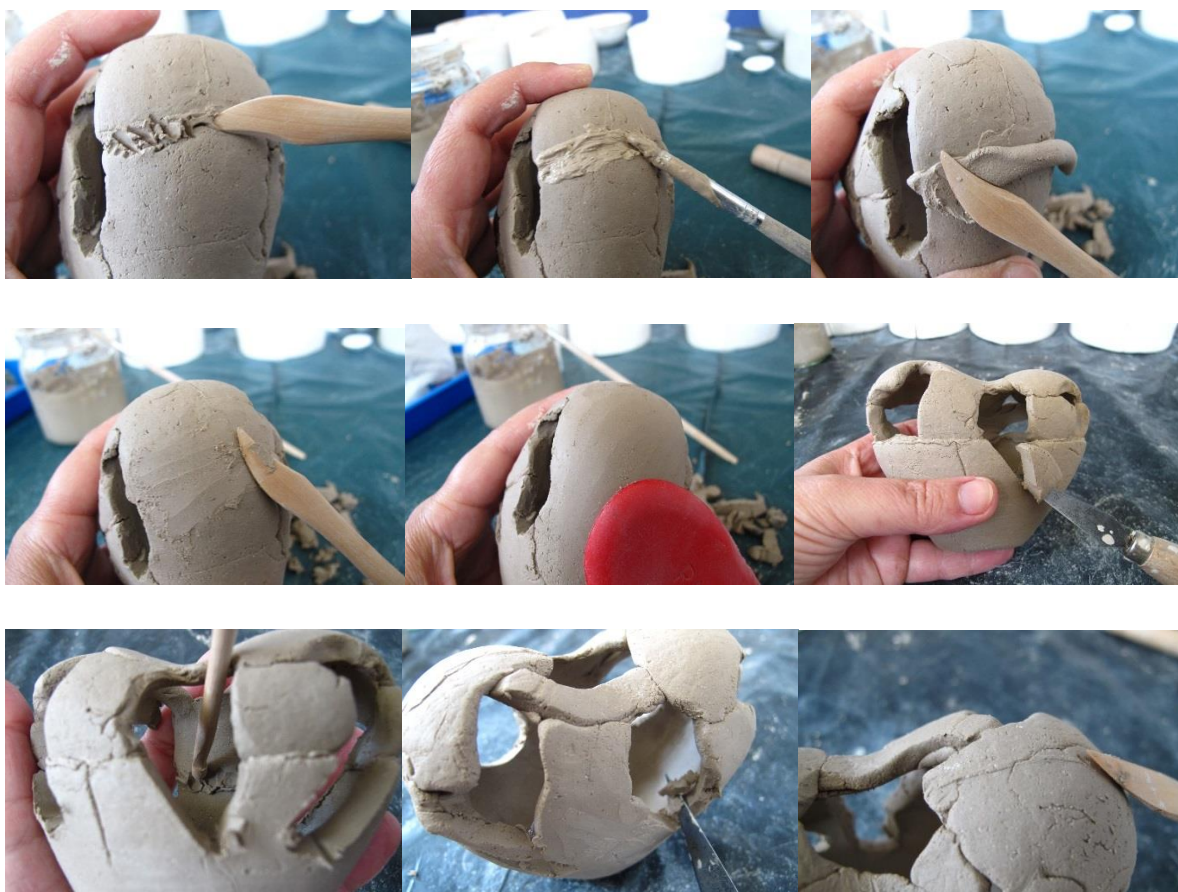
Comienzo la reproducción de las piezas con un objetivo: que los corazones sean todos iguales y todos diferentes. En esa foto se aprecia la forma de rayar y poner barbotina para la unión de esas dos partes de la pieza. Uso una mayólica de la casa Vicar con inclusión de chamota fina (0-0,6) MP de baja temperatura (980°).



43. Proceso de unión en el positivo.

Al día siguiente se sacan las piezas de los moldes y se cosen por el exterior. Es entonces cuando realizo los calados y les sigo imprimiendo diferencias cada uno, aunque ya lo he comenzado en el propio molde.

Uso también aquí las características de esta técnica de dejar grietas al poner una lámina de arcilla y potencio con intención, algo que en cerámica es considerado un error.



44 a 52. Proceso de unión en el positivo.



53 a 55. Proceso de unión en el positivo.

Para “coser” la unión de la parte de arriba y de abajo de las piezas, la técnica es rayar con un palillo con el fin de amasar esa arcilla, después poner barbotina que es el propio barro más líquido por estar mezclado con agua y añadir un churro de arcilla que después se pule hasta que no quede señal. Seguidamente coso la pieza también por dentro pues este calado me permite acceder a esa zona. A continuación elimino parte del corte realizando un bisel a unos 45° para que dé la impresión de que la pieza es más fina y ligera. En este momento el grosor es de unos 9 mm y que teniendo en cuenta el índice de encogimiento total de esta pasta en las distintas fases de secado, bizcochado y esmaltado, el grosor total quedará en unos 5 milímetros.

Para continuar, elimino las rebabas que produce el molde y por último potencio las grietas y añado un churro donde considero que el espacio me lo permite. En este momento, el proceso sigue con la fase de secado controlado, y una vez secos doy un último repaso con la puncheta para dejar las piezas lo más limpias posibles.



56. Pulido de las piezas en seco.

Una vez bizcochadas las piezas a 980° con la siguiente curva de cocción: 8 horas hasta los 600° , 0 mantenimiento, libre hasta los 980° y 15' de mantenimiento, procedo a esmaltarlas con un esmalte comercial (AEO 4/0) que he modificado para quitarle el color blanco que tiene originalmente añadiéndole las partículas más finas de ilmenita (0,05 gr en 300 gr de esmalte).

Estudio la colocación de las piezas en el horno para optimizar esta fase del proceso.



57. Piezas colocadas en el horno.



58 a 60. Baño de las piezas por inmersión.



61. Aplicación de bioxido de manganeso.

Procedo también a crear errores en la técnica de esmaltado, pues aunque el baño es el correcto, formo burbujas en el esmalte con la batidora para que queden pequeños puntos que rompan la monotonía del esmalte. Como me interesa que la pieza esté esmaltada por dentro y por fuera, elijo el esmaltado por inmersión.

Vuelvo a meter las piezas en el horno y la curva de cocción definitiva para el desarrollo de los esmaltes de baja temperatura que uso es la siguiente: 5 horas hasta llegar a 600°, 0' de mantenimiento, 3 horas hasta llegar a los 980° y 15' de mantenimiento.

He realizado 77 corazones que he bizcochado en dos hornadas, pero para el esmaltado las piezas no pueden estar juntas pues el esmalte las uniría, así que he tenido que realizar 3 cocciones para el esmaltado.

Para finalizar el acabado de las piezas disuelvo dióxido de manganeso en agua y lo pongo sobre el esmalte con un pincel para que se puedan apreciar las grietas en el esmalte que he elegido y limpio la pieza.



62. Limpieza de las piezas.

El siguiente paso es llenarlos de cera.



63. Colocación de la mecha y ojalillo.



64 a 66. Llenado de las piezas con cera líquida.

En este punto del proceso investigo sobre la fabricación de velas y descubro que también constituye un mundo a parte con infinitud de matices, pues en la fabricación de cada tipo de vela hay que tener en cuenta el punto de fusión de cada tipo de cera que va a usarse según su diámetro. Por otro lado también hay que tener en cuenta que hay que elegir el tipo de mecha en función del grosor de la vela.

Una vez terminados los procesos, estudio la mejor forma de distribución de las piezas en la instalación.



67 a 70. Estudios para la distribución de piezas en la instalación.

La situación de la obra final debe ser: con los corazones instalados delante de los lienzos (algunos apagados y otros encendidos) y los dibujos rasgados frente a ella.

4 Investigación teórico conceptual

En este apartado tengo que volver la vista hacia los referentes. Los que presento aquí y tantos otros que no caben, han sido los que han transformado mi mirada frente a lo que tengo delante, también los que determinaron mi decisión de dedicarme al arte o a tomar postura dentro de alguna de mis obras. Son quienes me acompañan y avalan el discurso de mi obra.

En primer lugar siempre miro hacia **Marcel Duchamp** y siempre lo encuentro como mi primer referente. El ready-made es un concepto difícil de definir incluso para el propio Duchamp, que declaró no haber encontrado una definición satisfactoria. Al crear obras de arte a partir de objetos simplemente eligiéndolos, Duchamp ataca de raíz el problema de determinar cuál es la naturaleza del arte y trata de demostrar que tal tarea es una quimera.

En su elección, Duchamp trató de dejar al margen su gusto personal; los objetos escogidos le debían de resultar indiferentes visualmente, o retinidamente. Por esta razón limitó el número de ready-mades a crear. Sin embargo sabía que la elección es una manifestación del gusto propio. A este respecto declaró que fue un «jueguecillo entre mí y yo».¹⁵ Duchamp es uno de los principales valedores de la creación artística como resultado de un puro ejercicio de la voluntad.

¿Por qué no estornudar, Rose Sélavy?, es quizá en opinión de Juan Antonio Ramírez¹⁶ uno de sus ready-made más oscuros y elaborados, se trataría de una broma privada a las hermanas Dreier, pero también podría ser una broma sobre el cubismo y sus inutilidades o una vez más, una reflexión sobre la muerte en esa jaula sin pájaro y ese termómetro que registra la frialdad del mármol inerte. Yo tomo la aguja de acupuntura también como una reflexión sobre la muerte, también como algo bello y a la vez siniestro por sus cualidades intrínsecas y extrínsecas.

En cuanto a esta relación, tengo que referirme a uno de los referentes que más he tenido presente a la hora de plantearme el concepto de mi obra: **Carlos Aires** y su obra *Mar negro*.

Antes de conocer esta obra, yo andaba buscando materias que fuesen susceptibles de tener unas connotaciones sensoriales o psicológicas. Un día descubrí la obra *Mar negro* y creo que me supuso casi el mismo impacto que cuando conocí a Duchamp.

¹⁵ *Marcel Duchamp*. <http://proyectoidis.org/marcel-duchamp/> (consultada el día 10 de mayo de 2015)

¹⁶ Juan Antonio Ramírez, Duchamp: *El amor y la muerte incluso*. (Madrid: Siruela, 2000), 78-125



71. Carlos Aires. *Mar negro*, 2009.

Mar negro no es una denuncia, ni tampoco hace únicamente referencia a la inmigración porque el parqué no sólo está hecho de restos de pateras, también son restos de barcas y botes. La poética de la obra tiene más capas. Mi intención no es apuntar con el dedo un problema concreto pero las obras son resultado de mis obsesiones y todo lo que atraviesa mi piel. Es imposible ser impermeable a temas como el de la inmigración y mucho más cuando, sin quererlo, te encuentras en Cádiz con un sitio lleno de estos restos como una especie de cementerio de elefantes. Son sensaciones que anidan dentro de uno y llegan para quedarse. Entonces, aparece la obra mezclada con otros fluidos y obsesiones personales (Aires, 2015) ¹⁷

El material con el que Carlos Aires elabora esta obra es lo que yo llamo un “material sensible” por haber estado en contacto íntimo con una realidad, en ese sentido las agujas de acupuntura tienen la misma cualidad circunstancial, en este caso se fundamentan también sobre una desventura humana.

¹⁷Carlos Aires. <http://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Carlos-Aires/5478> (consultada el día 24 de mayo de 2015).

Al ser humano le duele el cuerpo y el alma y hay interrelación entre estos dos dolores. Esta dualidad del dolor también la he ido observando al estudiar la obra de **Frida Kahlo** *Las dos Fridas*. Las hipótesis que se barajan para explicar esta obra no son realmente lo que me interesaba de ella (ruptura matrimonial, depresión, etc.), sino la noción del doble, la obra como símbolo de la duplicación y de la oposición. Es por ello que pensé que esta parte de mi trabajo debía contener el concepto de doble como expresión del dolor y tratarse de dos lienzos idénticos.

Estos lienzos blancos por otra parte también remiten al **Minimalismo**. La pintura Minimal que también se conoce como pintura del silencio, se aparta del mundo material y del ruido de las formas y objetos de la sociedad de consumo. Las pinturas blancas de **Robert Ryman** llevan la pintura a su pureza más extrema y también como mis lienzos blancos, tienen un doble sentido, físico y metafísico. El blanco lo es todo, porque lo contiene todo.

En esta línea de trabajo profundizo también en la obra *Blanco sobre blanco* de **Kasimir Malevich**. Es también un referente directo en mi proyecto debido al uso que hace de este color. Es una obra mística en la que el autor, por medio del color blanco, busca ahondar en la problemática de la nada y su infinitud, la idea del vacío y del desierto tan relevante en la conciencia suprematista. En esta obra resalta el valor simbólico de los dos únicos elementos del cuadro: el cuadrado y el color blanco. La máxima pureza. Formal y cromática.

Desde cierta distancia puede parecer una obra monocromática, pero observada con detalle puede descubrirse que se trata de un cuadrado blanco sobre fondo blanco, sus elementos están en el mismo plano que el fondo, de manera que no existe tal dicotomía. En mis lienzos el cromatismo blanco también se aprecia en multitud de matices al acercarte.

Si tengo que fijarme en otra obra blanca, también me remito a una de mis artistas más significativas: **Louise Bourgeois**. En *Partial Recall* Bourgeois, realiza un trabajo de autoconstrucción personal, fragmentos de una mitología privada que intenta ajustar cuentas con una vida no muy generosa. La obra habla de autorreparación con el pasado, reconciliación con su padre y entorno familiar. El trauma psíquico es un choque o impresión afectiva, es decir, un acontecimiento que deja una huella profunda y duradera en el inconsciente humano. El proceso de análisis de los significados de la herida traumática consta de tres fases: la



72. Louise Bourgeois. *Partial Recall*, 1979.

elaboración (darse cuenta de las propias emociones y de la trascendencia de éstas), la reelaboración (reconstruir aquello que está reprimido en el inconsciente) y, finalmente, la superación (aceptar el trauma como parte de la vida). Bourgeois no sólo recuerda su vivencia traumática, sino que también la reelabora a través de las imágenes y los símbolos que construye.

La pieza *Partial Recall* posee la monumentalidad serena de un altar, desprende una sensación de pureza y tranquilidad casi celestiales. Como afirma la propia Bourgeois (2002), “las piezas vuelven a estar en su sitio, todo es como debería ser, las

cuentas están saldadas, la obra que tiene que ver con el perdón y la integración, de la misma forma que la agresividad tiene relación con la explosión y la desintegración” (p. 42-43)¹⁸.

Me interesa también además de las evidentes relaciones con mi proyecto, su experiencia sobre el trauma y la superación a través de la obra artística, como forma de superar mis propios traumas. En mi instalación la obra *La dualidad del dolor* funciona como un blanco altar desacralizado, bajo el la obra *Exvotos* y frente a todo esto, los dibujos rasgados *Nada* que supone otra interrogación al tema del círculo en la obra *70 veces 7*.

Si tengo que hablar de inquietud, tengo que remitirme a una fuente que pertenece al ámbito de la literatura y la filosofía: **Chantal Maillard**.

Yo no soy inocente...

*Yo no soy inocente. ¿Lo es usted?
La realidad está aquí,
desplegada. Lo real acontece
en lo abierto. Infinito. Incomparable.
Pero el ansia de repetirnos
instaura las verdades.
Toda verdad repite lo inefable,
toda idea desmiente lo-que-ocurre.
Pero las construimos*

¹⁸ Patricia Mayayo, *Louise Bourgeois*. Guipúzcoa: Editorial Nerea, 2002), 42-43

*por miedo a contemplar la enorme trama
de aquello que acontece en cada instante:
todo lo que acontece se desborda
y no estamos seguros del refugio.*

De "Matar a Platón" 2004

En Matar a Platón, Maillard explora la forma en que la palabra poética se articula como pensamiento en torno a sus propias posibilidades y límites de representación. Este poemario entabla conexiones con las obras de Nietzsche y Deleuze en lo referente a la crítica de la tendencia abstraccionista de la filosofía. La palabra poética, desvelando la condición ficcional de todo lenguaje, se hace apertura a una realidad rebelde siempre a su completa conceptualización. El dolor y la muerte amenazan constantemente el espacio de autocomprensión del hombre y obliga a la experiencia del lenguaje a convertirse en creación perpetua y es aquí, en ese espacio, donde Maillard se establece en mi obra.

Si hay un artista con el que me identifico a través del uso de los códigos artísticos que utiliza es **Simon Starling**.



73. Simon Starling. *La source (Demie-teinte)*, 2009.

Starling no parece satisfecho con la relación que la sociedad y los seres humanos establecen con los objetos. Recodifica la realidad presente en lo que parece una búsqueda constante del origen natural de los elementos. El trabajo de este artista se centra en la transformación de la materia, es una reflexión sobre la identidad de las cosas y el significado de los mismos.

Las acciones de Starling representan un afán constante y casi obsesivo por reubicar el pasado en el presente. El proceso que emplea le permite, además, plantear interrogantes sobre los

valores culturales, el medio ambiente y la economía global. La búsqueda del origen, justifica su preocupación por el proceso de producción de sus obras y por trasladar al espectador la idea de que la producción masiva, está relegando a las técnicas artesanales y cómo se está limitando la capacidad imaginativa del ser humano, su identidad como el ser creativo natural.

Hay en mi obra algunos de los elementos de la obra de Starling como por ejemplo, la materia prima de la que están hechos los círculos imperfectos de las agujas de acupuntura, se trata de harina de maíz. En mi obra uso este material para elaborar arte a través de una técnica artesanal, es también algo que se come, como se consume el arte.

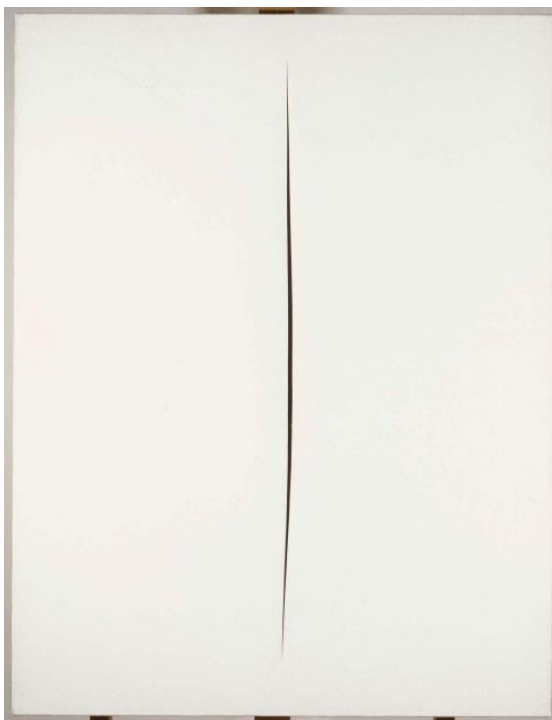
En su obra *La source (Demie-teinte)*, de 2009, Starling realiza una obra en un centro de agua embotellada en Pougues-les-Eaux. A partir de una fotografía de esa fábrica, hace una instalación de gran elegancia que se desarrolla en el espacio, a la vez que reactiva la historia social y económica del lugar.

Si la circulación de imágenes digitales de baja resolución, parece que a primera vista en Starling, conducen a una pérdida progresiva del referente, en su obra *Tres mesas blancas* (2009), yo he seguido este tipo de pérdida, evidentemente no en cuanto a la nitidez de la fotocopia pero si conceptualmente a la hora de abordar el tema de la desaparición en la serie de dibujo con bisturí que incluyo en mi obra.

Si tengo que citar a un referente que tenga relación con el papel perforado es, desde luego, **Amparo Sard**. Su obra incide en mi proyecto tanto a nivel formal como conceptual. Su trabajo es una reflexión íntima de la condición humana, sobre las dudas y angustias que acompañan las decisiones y las acciones de todos los días. Se trata, en buena medida, de un análisis de los recodos sombríos de la existencia humana, una meditación plástica sobre la identidad contemporánea. Sus papeles perforados forman un lenguaje subliminal, muy bello y que se comunica con lo siniestro.

Al igual que para Amparo Sard, para mí, el hacer incisiones sobre el papel es algo que pertenece a mis miedos, pues el bisturí es algo que no anda muy lejos en los planteamientos de mi neuróloga. Así el usar el bisturí, que para mí es una fantástica herramienta de trabajo, también tiene un propósito de exorcismo.

También los lienzos rasgados de **Lucio Fontana** intentando encontrar una tercera dimensión en lo que sólo pertenece a dos dimensiones a través de las incisiones, me resultan muy seductores.



74. Lucio Fontana. *Concetto spaziale*, 1960.

Como apunta Giovanni Joppolo, historiador del arte y gran especialista en la obra de Fontana, “el agujero del cual deriva el corte es la tautología del espacio y lleva inmediatamente a las preocupaciones arquitectónicas de Fontana, pero también y sobre todo a la certeza absoluta de que el espacio es una cosa mental”.¹⁹ De esta manera, la tela ya no es soporte de signos para representar objetos materiales, se convierte en superficie de proyección para el espíritu del espectador, en este sentido la conexión con mi obra *La dualidad del dolor* es innegable.

Por otro lado, mi obra podría considerarse también pintura pues por ello alude al lienzo blanco como ya he dicho anteriormente y también intenta como la obra de Fontana una tridimensionalidad que la acerca a la escultura.

Por último, también tengo que incluir el concepto **kitsch**, entendido como algo que pretende ser lo que no es²⁰. En este sentido los corazones exvotos se relacionan con lo kitsch.

Cómo máximo exponente de lo kitsch tengo que citar a **Jeff Koons**. Sus esculturas, también de apariencia ready-made, son cuidadosamente ejecutadas con técnicas artesanales y medios

¹⁹ Lucio Fontana. *Entre materia y espacio*. <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/lucio-fontana-entre-materia-espacio> (consultada el día 2 de abril de 2015).

²⁰ Esta definición es la que me resulta más simple y clara del concepto kitsch, dada en clase por el profesor de la Facultad de BBAA de Málaga D. Juan Aguilar en enero de 2015.

tradicionales, como la porcelana y la madera policromada. En este sentido me interesaron las piezas que usan la apariencia de cerámica Lladró sin serlo.

Sus trabajos se caracterizan por la apropiación de una estética que no se considera artística, se apropia de lo kitsch, de lo horterero, con temas cercanos a la clase media. Un claro ejemplo es *Michael Jackson y Bubbles*, 1988.



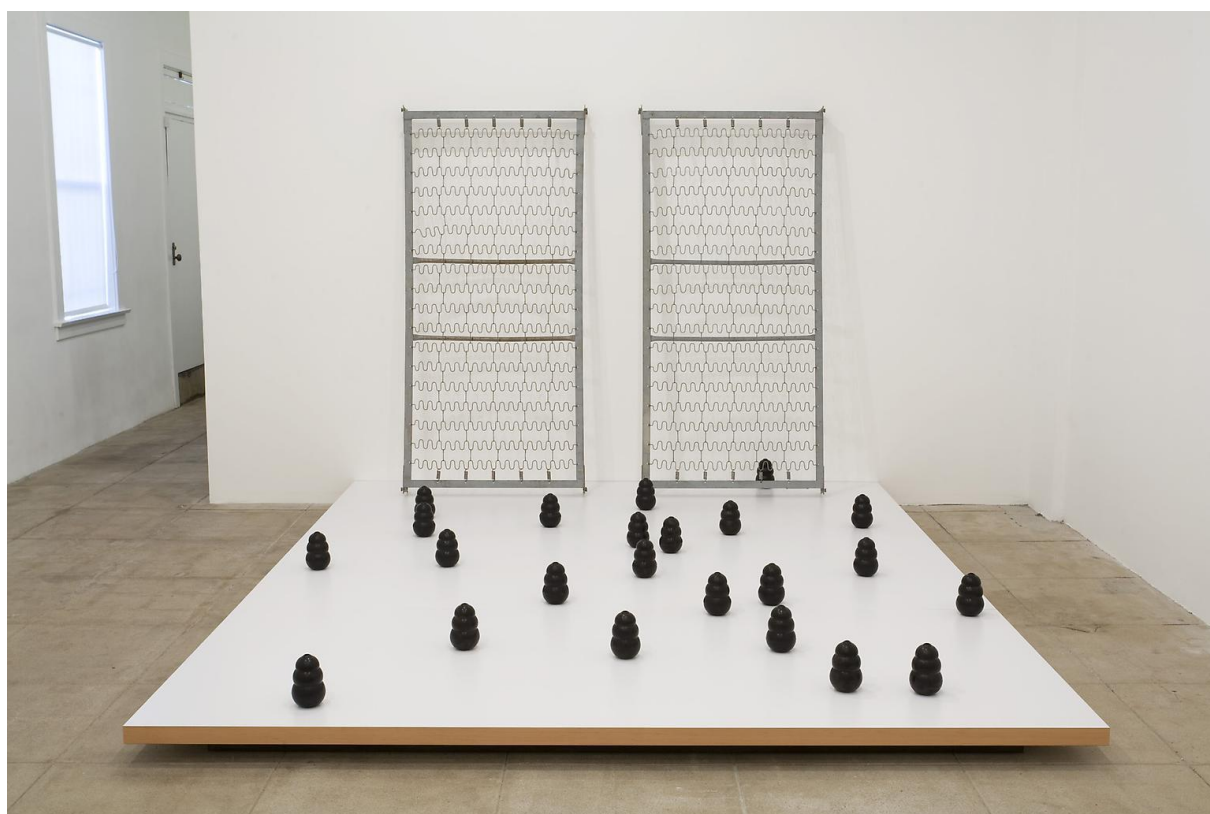
75. Jeff Koons. *Michael Jackson and Bubbles*, 1988.

Otro de los escultores que utilizan el concepto kistch a la hora de realizar sus piezas e instalaciones y en el que profundicé en el estudio de sus planteamientos conceptuales y formales fue **Haim Steinbach**.

La base del trabajo de Steinbach tiene que ver con el concepto de ready-made de Duchamp, del objeto construido convertido en obra de arte por el simple hecho de que el artista estampa en él su firma. Sin embargo, Steinbach tiene en cuenta algo más, valora el contenido estético de los objetos que utiliza (comprados en tiendas o mercadillos o prestados por amigos o encontrados en las calles), potencia ese contenido y propone un acercamiento estético a esos objetos producidos en serie y materiales de consumo.

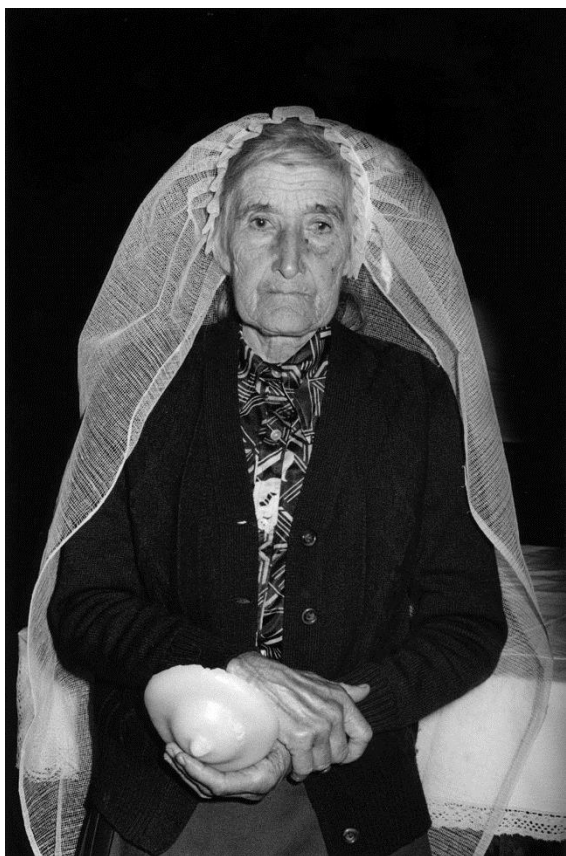
Por otro lado la modificación del contexto del objeto, su diálogo con otros objetos de muy diferente naturaleza o utilidad, trae consigo un cambio en la percepción del espectador acerca del mismo, le hace ser consciente de algo de lo que no lo es en su vida cotidiana, acostumbrado como está a ver objetos muy diferentes compartir espacio en grandes superficies o en pequeñas tiendas.

En mi instalación se encuentran evocaciones evidentemente de la obra *a military theme* a nivel visual y en cuanto a la forma en que se disponen los elementos.



76. Haim Steinbach, *a military theme*, 2008.

Con respecto al exvoto, como he mencionado anteriormente, es un tema aún por explorar en el ámbito artístico. Sin embargo descubro el trabajo de **Cristina García Roderó** que se inscribe en la tradición de la antropología visual, pues usa la fotografía y el reportaje gráfico



77. Cristina García Rodero. *El exvoto, Figueiro*, 1978.

para documentar rituales religiosos o fiestas populares donde se expresan las ansiedades y pasiones tanto individuales como colectivas.

Algunas de sus imágenes muestran una España negra, miserable y esperpéntica, mientras otras recogen momentos inusitados de belleza y magia, incluso en los contextos más empobrecidos.

La veracidad que otorga el valor presencial del autor en la escena fotografiada se conjuga con la búsqueda de la precisión compositiva para dar lugar a imágenes sobrias cuya equilibrada geometría contrasta con la intensidad de los temas, que muestran tanto lo sublime como lo grotesco de la vida humana.

5 Dossier



78. *70 veces 7*

Cerámica, papel y elementos varios

Dimensiones variadas

2015



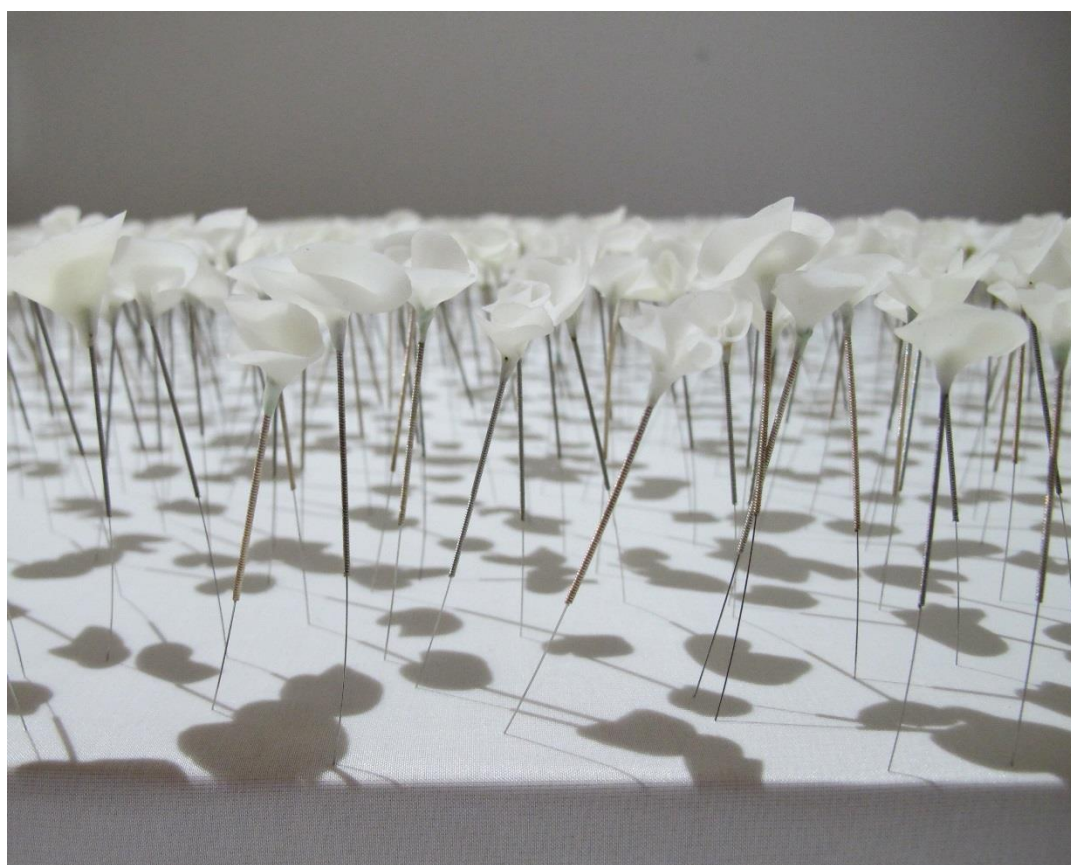
79. Detalle.



80. Detalle.



81. Detalle.



82. Detalle.



83. *70 veces 7*

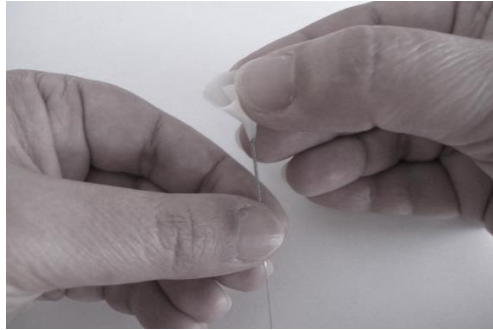
Cerámica, papel y elementos varios

Dimensiones variadas

2015



84 a 90. Detalle.



Sin fin

6 Cronograma

2014/2015	Noviembre	Diciembre	Enero	Febrero	Marzo	Abril	Mayo	Junio
Desarrollo conceptual								
Experimentación								
Revisión y valoración (material)								
Desarrollo formal								
Embalaje								

Desarrollo conceptual: Desde principios de noviembre de 2014 hasta mayo, voy realizando el desarrollo conceptual ya que fue una evolución natural del proyecto que llevaba a cabo.

Experimentación: La experimentación de mi proyecto va unida a la producción de las piezas definitivas aunque he seguido trabajando en la reformular mi pasta, la pruebas también han estado relacionadas con la idea de construir un espacio instalativo.

Revisión y valoración del material: Fui valorando el material que había construido y a partir de aquí es cuando evolucionó el proyecto.

Desarrollo formal: Es el tiempo en el que voy desarrollando la obra, fundamentando este desarrollo en la evolución conceptual y la experimentación con la forma.

Embalaje: Durante el mes de junio para poder transportar las piezas de forma segura.

7 Bibliografía

Anzieu, Didier. 1987. *El Yo-Piel*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Augé, Marc. 2008. *Los "no lugares": espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, D.L.

Bárcena, Fernando. 2001. *El aprendizaje del dolor. Notas para una simbólica del sufrimiento*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

_____. La esfinge muda. 2001. *El aprendizaje del dolor después de Auschwitz..* Barcelona: Editorial Anthropos.

Bartes, Roland. 1989. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

Castillo Ojugas, Antonio. 1999. *El dolor a través de la historia y del arte*. Madrid: Acción Médica.

De Micheli, Mario. 2004. *Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.

Foucault, Michel. 2000. *Los anormales. Curso en el Collège de France*. México: Fondo de Cultura Económica.

González García, Moisés. 2003. *Filosofía y Cultura*. España: Siglo veintiuno Editores.

Herrera, Hayden. 2004. *Frida: una biografía de Frida Kahlo*, México: México ed.

Le Bretón, David. 1999. *Antropología del Dolor*. Barcelona: Seix Barral Los Tres Mundos.

Maillard, Chantal. 2004. *Matar a Platón*. Barcelona: Tusquets.

_____. *Contra el arte*. 2009. Valencia: Editorial Pre-textos.

Mayayo, Patricia. 2002. *Louise Bourgeois*. Guipúzcoa: Editorial. Nerea.

Pessoa, Fernando. 1984. *Libro del desasosiego*. Barcelona: Seix Barral.

Ramírez, Juan Antonio. 2000. Duchamp: el amor y la muerte incluso.

Safranski, Rüdiger. 2000. *El mal o el drama de la libertad*. Barcelona: Tusquets editores.

Sontag, Susan. 2003. *La enfermedad y sus metáforas*. España: Santillana Ediciones.

Tournier, Michel. 1993. *El árbol y el camino*. Madrid: Alfaguara.

Trias, Eugenio. 2006. *Lo bello y lo siniestro*. España: Ed. Random House Mandadori, S.A.

Wittgenstein, Ludwig. 1988. *Investigaciones filosóficas*, Barcelona: Crítica, D.L.

<http://www.medigraphic.com/pdfs/rma/cma-2014/cma142e.pdf>

<http://eprints.ucm.es/22877/1/T34756.pdf>

http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha_artista/208

<http://www.letraslibres.com/revista/poemas/ars-poetica>

http://elpais.com/diario/2004/05/08/babelia/1083973824_850215.html

http://institucional.us.es/revistas/themata/45/art_12.pdf

<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011&RL=00425>

<http://revista-sanssoleil.com/wp-content/uploads/2012/07/Especial-exvotos-5-2.pdf>

http://www.mercaba.org/FICHAS/BIBLIA/significado_numeros_biblia.htm

<http://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Carlos-Aires/5478>

<http://proyectoidis.org/marcel-duchamp/>

<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/lucio-fontana-entre-materia-espacio>

<https://coleccion.caixaforum.com/obra/-/obra/ACF0482->

[58/ElexvotoFigueiro;jsessionid=463A036E711308BBF0466B1F33A556C7](https://coleccion.caixaforum.com/obra/-/obra/ACF0482-58/ElexvotoFigueiro;jsessionid=463A036E711308BBF0466B1F33A556C7)

https://www.intec.edu.do/downloads/pdf/biblioteca/011-biblioteca_normas_chicago.pdf

<http://www.uned.es/simposioenvejecimientoactivo/documentos/Normas%20APA.pdf>

8 Presupuesto de producción

Concepto	€/Unidad	Cantidad	Total €
<i>Las dualidad del dolor</i>			
Bastidor lienzo 130 x 81 cm	30,00	2	60,00
Placa poliextireno expandido 150 x 100 cm	3,00	2	6,00
Tela organza doble de ancho (140 cm)	10,00	3	30,00
Tela algodón/acrílico 50% doble de ancho (140 cm)	4,00	3	12,00
Papel kraft natural en rollo calidad 72 gr/m ² 25m	15,71	3	1,82
Materiales para la pasta (Maizena, cola, etc)	6,75	6	40,50
Pequeños accesorios y materiales (grapas, tornillos puntillas, pegamentos, etc.)	3,00	2	6,00
Agujas de acupuntura usadas	0,00	5.000,00	0,00
Subtotal			156,32
<i>Nada</i>			
Cajas para enmarcar IKEA 25,5 x 25,5	6,99	7	48,93
Papel hahnemühle 300 gr A1	5,00	0,50	2,50
Linterna leds	3,50	7	24,50
Pila alcalina 1,5 v AAA blíster 4/u	3,50	6	21,00
Pequeños accesorios y otros materiales (cáncamos, alcayatas, bisturí)	0,50	14	7,00
Subtotal			103,93
<i>Exvotos</i>			
Arcilla Blanca Mayólica Vicar chamota fina	0,89	20	17,80
Esmalte AEO 4/0 980° 1 Kg	4,18	2	8,36
Bióxido de manganeso envase 1 Kg	3,91	0,05	0,19
Ilmenita envase 1 Kg	4,15	0,05	0,20
Bizcochado 980°	15,00	2	30,00
Cocción para esmaltado 980°	15,00	3	45,00
Cera especial GV 25 envase 1 kilo	5,20	4	20,80
Mecha encerada para velas 6-7 cm 1 m	1,10	4	4,40
Ojalillos o portamechas envase 100 unidades	4,50	1	4,50
Gastos de envío y tasas del pedido de cera	10,97	1	10,97
Escayola construcción 1 saco 25 kg	1,97	0,50	0,98
Desmoldeante (estearina) envase 1 Kg	4,50	0,10	0,45
Amortizaciones: horno, laminadora, utillaje, etc.	20	1	20,00
Subtotal			163,65
<i>Otros</i>			
Transporte	5,00	2	10,00
Plástico de burbujas para embalajes 1x50 m	16,72	1	16,72
Bolsa de plástico extragrande	4,00	1	4,00
Cinta adhesiva de polipropileno	2,50	4	10,00
Subtotal			40,72
TOTAL			464,62